

## Roland Borgards (Freiburg)

### Die Schrift, das Rätsel, der Mensch Ludwig Tiecks *William Lovell*

Ludwig Tiecks Briefroman *William Lovell*<sup>1</sup> (1795) thematisiert immer wieder das Verhältnis von Schreiben, Text und Lesen. Dieses Verhältnis soll im folgenden auf zwei Ebenen beschrieben werden. Zum einen auf der Ebene des Textganzen: Schon der erste Brief gibt die Möglichkeitsbedingungen des Briefromans an (Kap.1) und legt eine bestimmte Lesehaltung nahe (Kap.2). Zum anderen auf der Ebene des individuellen Ausdrucks der Briefschreiber: Der Übergang vom Gefühl der Schreibenden in die Schrift (Kap.3) und zurück von der Schrift in das Gefühl der Lesenden (Kap.4) wird im *William Lovell* als die Lösung einer kommunikationstheoretisch unlösbaren Aufgabe verstanden. Lösung und Unlösbarkeit der Aufgabe sind dadurch bestimmt, daß der Mensch und die Schrift nach dem gleichen Modell gedacht werden, in dem die sichtbare, lesbare Oberfläche Zeichen einer unsichtbaren, unlesbaren Tiefe ist. Oberfläche und Tiefe sind nach dem Prinzip des Rätsels miteinander verbunden (Kap.5). In dieser Kopplung von Mensch und Schrift wird der Tod zur Grenze des Schreibens, einer Grenze, der sowohl die Figuren als auch der Autor des Romans verpflichtet sind (Kap.6).

Eine solche Beschreibung stellt Tiecks *William Lovell* in den Horizont zweier Fragen. Erstens geht es um die „Modernität“ dieses Romans: Ist Tiecks „Jugendwerk“ noch der Empfindsamkeit zuzurechnen oder schon der Romantik?<sup>2</sup> Dieser Frage ist meines Erachtens nicht auf der thematischen Ebene beizukommen, sondern nur durch einen Blick darauf, wie im *Lovell* der Mensch, wie die Sprache und

<sup>1</sup> Ludwig Tieck, *William Lovell*, hg. von Walter Münz, Stuttgart 1986. Zahlen in Klammern beziehen sich im folgenden auf die Seiten dieser Ausgabe.

<sup>2</sup> Zur anhaltenden Diskussion um diese Frage vgl. den kurzen Überblick über die Forschungsgeschichte zum *Lovell* bis 1975 bei Karlheinz Weigand, Tiecks „*William Lovell*“. Studie zur frühromantischen Antithetik, Heidelberg 1975, S.176-184, und die Ausführungen zum aktuellen Forschungsstand bei Markus Heilmann, *Die Krise der Aufklärung als Krise des Erzählens*. Tiecks „*William Lovell*“ und der europäische Briefroman, Stuttgart 1992, passim.

wie der Bezug dieser beiden Großen zueinander gedacht werden<sup>3</sup> In dieser Perspektive ist Tiecks *William Lovell* ein durchweg moderner Roman

Zweitens hängt die Frage nach der Modernität des *William Lovell* mit der Frage nach den Modernisierungsprozessen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zusammen In diesem Zeitraum kommt es zu einer Neubestimmung des literarischen Feldes, die das Verhältnis des Menschen zu seiner Sprache grundlegend verändert<sup>4</sup> Dies hat Folgen nicht nur für die Produktion von Texten, für den Autor<sup>5</sup>, sondern auch für die Rezeption, für das Lesen<sup>6</sup> Was passiert, wenn Menschen schreibend und lesend Schrift benutzen, davon erzählt Ludwig Tiecks *William Lovell*

<sup>3</sup> Erste Schritte in diese Richtung unternimmt Christoph Brecht, *Die gefährliche Rede Sprachreflexion und Erzählstruktur in der Prosa Ludwig Tiecks*, Tübingen 1993, S 9-54

<sup>4</sup> Vgl. Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt am Main 1974, S 373 „Vor dem Ende des 18. Jahrhunderts existierte der Mensch nicht“ Foucaults Datierung ist ungenau Eine mögliche Präzisierung, die aber zugleich ganz im Sinne Foucaults argumentiert, liefert Heinrich Bosse, *Der Autor als abwesender Redner*, in: Paul Goetsch (Hg.), *Bewertung von Lesen und Schreiben im 17. und 18. Jahrhundert Studien zu ihrer Bewertung in Deutschland, England, Frankreich*, Tübingen 1994, S 277-292, hier S 291, Bosse findet die „erste Formulierung der Zäsur“ beim jungen Herder (1766), es handelt sich dabei um „die kommunikationsgeschichtliche Zäsur ( )“, die den modernen Umgang mit Literatur vom rhetorischen Zeitraum, das heißt auch, vom aufgeklärten Umgang mit Literatur, unwiderruflich trennt“

<sup>5</sup> Der neue Autor ist, gerade in der Folge von Michel Foucault, *Was ist ein Autor?*, in: Ders., *Schriften zur Literatur*, Frankfurt am Main 1988, S 7-31, eingehend beschrieben worden, vgl. z. B. Thomas Boning, *Widersprüche Zu den „Nachtwachen Von Bonaventura“ und zur Theoriedebatte*, Freiburg 1996, Heinrich Bosse, *Autorisieren Ein Essay über Entwicklungen heute und seit dem 18. Jahrhundert*, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 11 (1981), S 120-134, Ders., *Autorschaft ist Werkherrschaft Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*, Paderborn-München-Wien-Zürich 1981, Ders., *Dichter kann man nicht bilden Zur Veränderung der Schulrhetorik nach 1770*, in: *Jahrbuch für internationale Germanistik X/1978*, S 80-125, Friedrich A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, Dritte, vollständig überarbeitete Neuauflage, München 1995, Rainer Zöfel, *Kunstwerk Über den Ursprung des literarischen Werkes aus dem Geist der Autorschaft*, in: Ders., *Randgänge der Poetik*, Würzburg 1985, S 24-46

<sup>6</sup> Der neue Leser ist lediglich aus sozialhistorischer und mentalitätsgeschichtlicher Perspektive schon eingehend beschrieben, vgl. z. B. Erich Schön, *Der Verlust der Sinnlichkeit oder Die Verwandlungen des Lesers Mentalitätswandel um 1800*, Stuttgart 1987, Edgar Bracht, *Der Leser im Roman des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt/Bern 1987, Christian Berthold, *Fiktion und Vieldeutigkeit Zur Entstehung moderner Kulturtechniken des Lesens im 18. Jahrhundert*, Tübingen 1993 Mir geht es jedoch nicht um empirische LeserInnen, sondern darum, wie der Text selbst das Lesen konzipiert

# 1. Möglichkeitsbedingungen des Briefromans: „nur schreib!“

„Wie kömmt es denn in aller Welt, daß Du nicht schreibst?“ (9)

Dieser erste Briefsatz des Briefromans *William Lovell* läßt sich als absoluter Anfang, als Geburt des Buches aus dem Nichts lesen. Er vereint drei Aspekte: Erstens wird schon im ersten Satz sofort ein bestimmtes Medium als textkonstitutiv in Szene gesetzt.<sup>7</sup> Er bezieht sich auf einen nicht geschriebenen Brief und behauptet damit, daß es diesen gegeben haben könnte; so setzt er ein postalisches Netz voraus und stellt für den Angesprochenen zugleich eine Position in diesem Netz bereit. Zweitens wird *im* ersten Briefsatz von etwas erzählt, das zeitlich *vor* ihm liegen soll<sup>8</sup> und das zugleich *außerhalb* des als textkonstitutiv gesetzten Mediums liegt.<sup>9</sup> Damit fällt in ihm explizit die Grenze der Erzählzeit mit der Grenze des Erzählmediums zusammen. Drittens unterscheidet der erste Satz gemäß der Unterscheidung von Netzbenutzer und Netz ein psychologisch motiviertes Subjekt des Schreibens („wie“) vom bloßen Akt des Schreibens („daß“). Lediglich den eigenen Schreibakt thematisiert der Schreiber nicht.<sup>10</sup> Die Verweisgeste des ersten Briefsatzes markiert so die Grenze des Textganzen: *im* Text kann nur sein, was Schrift geworden ist; *außerhalb* des Textes bleibt, was keinen Schreiber oder keine Schreiberin gefunden hat. Die sprachliche Handlung des ersten Satzes eröffnet in zeitlicher wie systematischer Hinsicht den Raum des Romans; sie ist in der Konjunktion von Nichtgeschriebenem und Geschriebenem zugleich diesseits und jenseits der Textgrenze, und nur so kann sie diese bezeichnen.

Nachdem das Schreiben als Minimalbedingung für den Roman gesetzt ist, werden die möglichen Störungen des Postverkehrs aufgelistet und damit die Bedingungen des Schreibens spezifiziert:

<sup>7</sup> Ein Hier, Jetzt und Daß des Schreibens setzt z.B. auch der erste Briefsatz von Jacob Michael Reinhold Lenz, *Der Waldbruder*, in: Ders., *Werke und Briefe*, hg. v. Siegrid Damm, München/Wien 1987, Bd.2, S.380: „Ich schreibe Dir dieses aus meiner völlig eingerichteten Hütte.“

<sup>8</sup> Auf ein solches Zuvor verweist z.B. auch der erste Briefsatz von Johann Wolfgang Goethe, *Die Leiden des jungen Werther*, in: Ders., *Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, München 1981, Bd.6, S.7: „Wie froh bin ich, daß ich weg bin.“

<sup>9</sup> Nicht geschriebene Briefe gibt es im Lovell des öfteren (vgl. 88, 94, 154), Bedeutung erlangt das Nichtgeschriebene jedoch nur im hier beschriebenen Zusammenfall.

<sup>10</sup> Diese Thematisierung wird im Verlauf des Romans noch massiv nachgetragen werden; im ersten Briefsatz findet sie sich z.B. in: Clemens Brentano, *Godwi oder das steinerne Bild der Mutter*, in: Ders., *Werke*, hg. v. W. Frühwald und F. Kemp, München 1963ff., Bd.2, S.17: „Hu! es ist hier gar nicht heimisch, ein jeder Federstrich hallt wider, wenn der Sturm eine Pause macht.“

Wie kömmt es denn in aller Welt, daß Du nicht schreibst? Hundert Mutmaßungen sind mir schon durch den Kopf geflogen, aber auch nicht *eine* hat eine bleibende Stelle finden können. Bald halt' ich dich für tot, bald für verreist, bald glaub' ich Dich erzürnt zu haben, bald Deine Briefe auf der Post verloren. (9)

Als mögliche Gründe dafür, warum vor diesem Brief kein anderer steht, werden angegeben: erstens Störungen beim Sender, die in dessen Tod, Abwesenheit oder psychologischen Blockierung bestehen, und zweitens Störungen im Kanal. Schon mit den ersten Sätzen benennt der Briefroman *William Lovell* seine Regeln, auf die er von nun an verpflichtet sein wird: in einem *postalischen System*<sup>11</sup> kommunizieren *psychologisch motivierte Subjekte* mittels der *Positivität des Mediums* miteinander.

Ganz in diesem Sinne endet der erste Absatz des ersten Briefes in der Beschwörung der Möglichkeitsbedingungen des Briefromans:

Ich schreibe dir diesen Brief als eine Bittschrift, oder als eine Kriegserklärung, antworte mir freundschaftlich oder ergrimmt, – nur schreib! – Sei traurig, wehmütig, großherzig, kriegerisch, lustig, ernsthaft; lobe, tadle, verachte, schimpfe mich, – nur schreib! (9f.)

Durch eine Vervielfältigung potentieller Schreibabsichten und Lektüremöglichkeiten gelangt der Schreiber zu einem Ensemble allgemeiner Bedingungen des Briefschreibens, das dem zuvor Genannten (postalisches Netz, psychologisch motivierte Subjekte, Positivität des Mediums) nur noch einen intendierenden Sender und einen interpretierenden Empfänger hinzufügen muß. Konsequent wird auch noch von diesen allgemeinen Bedingungen abstrahiert, um *einen* unhintergehbaren Imperativ auszuschreiben: „nur schreib!“ Dieser Imperativ artikuliert die Möglichkeitsbedingungen des Briefromans *William Lovell*. Hier ruhen auf dieser Bedingung, die erst mit einer vorsichtigen Frage („schreibst?“), dann mit einer verzweiferten Aufforderung („schreib!“) umschrieben wird, alle anderen Sätze aller anderen Briefe, sprechen sie es nun aus oder nicht. Es ist der Satz, ohne den es keine weiteren Sätze gibt, sondern nur ein nicht geschriebenes Buch: „nur schreib!“<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Was hier der Briefroman *William Lovell* als seine eigene Bedingung setzt, ein postalisches Netz, bestimmt Kittler, Novalis interpretierend, als Bedingung der romantischen Poesie überhaupt; vgl. Friedrich Kittler, Über romantische Datenverarbeitung, in: E. Behler, J. Hörisch (Hgg.), Die Aktualität der Frühromantik, Paderborn u.a. 1987, S.127–140, hier S.138.

<sup>12</sup> Was der Roman *William Lovell* als seine eigene Bedingung setzt, bestimmt Zons, Goethe interpretierend, als Charakteristikum eines sich selbst zum Schreiben er-

## 2. Der Textrand: Karl Wilmont

Das Schreiben über das Nicht-Schreiben behauptet zwar, den Übergang aus dem Nichts in die Schrift zu vollziehen, und mündet in die auffordernde Ausrufung der Minimalbedingungen des Briefkontakts. Aber ein solches Schreiben bleibt noch vollkommen selbstbezüglich. Denn der Übergang von Nicht-Schrift in Schrift läßt sich nur im Medium der Schrift inszenieren und schließt damit aus, was er einzuschließen vorgibt. Die Bedingungen eines Briefromans sind noch nicht der Roman selber, und ein Brief über einen Nicht-Brief ist selbst noch kein Brief, wenn er denn mehr sein will als die Mitteilung seines eigenen Vorliegens. Der Schreiber schreibt es selbst: „Nach dieser pathetischen Ausrufung bleibt mir nun nichts weiter übrig, als meinen *eigentlichen* Brief anzufangen.“ (10, m.H.)

So genau ist die Bestimmung der ersten Briefzeilen als *Grenze* des Textes: uneigentlicher Text, weil eben nur dessen Grenze, dem der eigentliche Text, innerhalb der Grenze, entgegengesetzt wird. Diese Grenze des Textes setzt die Figur Karl Wilmont. Er tut dies gleich dreifach: Erstens, wie ich gezeigt habe, eröffnet er als Schreiber des ersten Briefes den Text; zweitens erinnert er durchgängig in seinen Briefen an das Medium, aus dem dieser Text zusammengesetzt ist (vgl. 69, 149, 214); drittens setzt er dem Text ein Ende, als er, der Textrand, William Lovell, die Textmitte,<sup>13</sup> erschießt, was schriftlich und von seiner Hand im letzten Brief des Romans vorliegt. Vom Tod später mehr.

Die Rede vom eigentlichen Brief suggeriert zunächst, daß Karl Wilmont schreibend und wir lesend in einem Bereich angelangt sind, in dem Zeichen eine Referenz zugesprochen wird: dem Gesagten entspricht einfach ein Gemeintes, das selbst nicht mehr Sprache ist. Der Textrand als materielle Seite der Schrift,<sup>14</sup> als uneigentlicher Text

---

mächtigenden Autors, wie er als historisch neues Phänomen im ausgehenden 18. Jahrhundert entsteht; vgl. Zons, a.a.O., S.32: „...also („prodesse et delectare’ hin oder her) schreiben Sie!“

<sup>13</sup> Nicht nur der Titel des Romans, sondern auch Williams Platz im kompliziert gestalteten Netz der Briefkontakte rechtfertigen seine Beschreibung als Textmitte: von insgesamt 312 Briefen stammen 99 aus seiner Feder und sind 59 an ihn gerichtet, d.h. etwa bei der Hälfte der Briefe ist William Lovell auf der Position des Senders oder Empfängers, während sich die verbleibenden 154 Briefe auf die anderen 25 NetzbenutzerInnen verteilen. Nicht zuletzt ist William Lovell der einzige, der zu beiden Welten, zu England und zu Italien, Kontakt hat. Keinen Briefkontakt hat William zu Karl Wilmont.

<sup>14</sup> „Buchstabe des Buchstaben“ wird Friedrich Schlegel es später nennen; vgl. Schlegel, Gespräch über die Poesie, KA II, S.348.

scheint jetzt dem Textinnen referentielle Produktivität zu sichern: Über vier Seiten ist der erste Brief nun unproblematisches Mittel der Mitteilung von Inhalten. Doch rückt in einer Relektüre des Schreibers Karl Wilmont, die „pathetische Anrufung“ und „eigentlichen Brief“ gleichermaßen umfaßt, das Medium Brief wieder in den Vordergrund:

*Nachschrift.* Soeben lese ich meinen Brief noch einmal durch und bemerke mit Schrecken, daß ich Dir einen Bündel Stroh schicke, in welchem Du, um mit Shakespeare zu reden, auch nicht ein einziges Korn finden wirst. Ich setzte mich nämlich nieder, Dir zu schreiben, daß... (14)

Interpretierend liest Karl Wilmont, was er geschrieben hat, und findet nur Worte, keine Inhalte, nur „Stroh“, kein „Korn“. Dabei markiert das *Nach* der Nachschrift die interpretatorische Distanz, die den Schreiber bezüglich des eigenen Textes zum Leser macht. In Frage steht hier die Möglichkeit, einen eigentlichen Sinn des Briefes zu fixieren: es wird etwas gesagt, doch ist dies nicht das eigentliche Gemeinte, selbst wenn es sich als solches ausweist. Das eigentlich Eigentliche (die „Intention“, der Schreibanlaß) verschiebt sich hinter das Gelesene und wird nur als im nächsten Schritt Erfassbares erfaßt. Auf den ersten Blick scheint die „Nachschrift“ diese Bewegung der Verschiebung zu stoppen, indem Karl Wilmont nun endlich sagt, worum es ihm die ganze Zeit ging. So wird dem „eigentlichen Brief“, der jetzt in die Position eines uneigentlichen Ausdrucks geraten ist, die „Nachschrift“ als eigentlich Eigentliches entgegengesetzt. Doch läßt sich die Nachschrift nicht nur als Endpunkt, sondern auch als ein weiterer Moment der Verschiebung lesen. Denn Wilmonts Aussage über sein Verhältnis zu Emilie: „ich habe mir ernsthaft vorgenommen, daß es keine *Liebe* werden soll“ (14), ist schon hier der uneigentliche Ausdruck eines eigentlich Mitzuteilenden: Wilmont wird seinen Freund später wissen lassen, „daß ich itzt nach und nach verliebt werde.“ (71) Auch das Eigentliche der Nachschrift gerät in die Position des uneigentlichen Ausdrucks, und zwar als Ergebnis einer Leseoperation, die nicht mehr Karl Wilmont selber vornimmt, die er uns aber kurz zuvor vorgeführt hat. Diese Leseoperation, die das Gelesene in die Position eines uneigentlichen Ausdrucks rückt, ermöglicht es, die Skepsis gegenüber der Setzung eines *eigentlichen* Sinns zu totalisieren.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Vgl. Brecht, a.a.O., S.25, mit seiner Interpretation des Lebensberichts des alten Burton: „Die Totalisierung des Rhetorischen setzt jedes Sprechen als uneigentliche Rede.“

Die drei Teile des Eröffnungsbriefes Karl Wilmonts, „pathetische Anrufung“, „eigentlicher Brief“ und „Nachschrift“, entfalten in einer dreifachen Verschiebung die Bedingungen, denen – gewissermaßen ineinandergefaltet – jede Briefkommunikation im *William Lovell* untersteht. Die „pathetische Anrufung“ installiert ein System von Sender, Kanal und Empfänger. Im „eigentlichen Brief“ werden die Positionen (Sender, Empfänger), die dieses System bereitstellt, von schreibenden und lesenden Subjekten besetzt, und das Medium (Kanal), das die Positionen miteinander verbindet, wird ohne Reflexion auf seine Medialität benutzt. Die „Nachschrift“ verunklart die gesetzte Unterscheidung zwischen bloßem Schreiben und „intendiertem“ Inhalt und die zwischen bloßem Lesen und interpretiertem Inhalt, indem sie die Unmöglichkeit andeutet, ein eigentlich Gemeintes eindeutig zu bestimmen.

Im ersten Brief finden sich somit Schreibbedingung und Leseanweisung für den ganzen Roman.

### 3. Sich ausdrücken: kontrollierte Produktion von Oberflächen

Die Frage nach dem Schreiben und Lesen stellt sich nicht nur auf der Ebene des Romans, sondern auch auf der Ebene des individuellen Ausdrucks der Briefschreiber. Aus Paris schreibt William Lovell nach London an seine erste Liebe Amalie Wilmont:

O Amalie, dürft' ich mit diesem Briefe zugleich nach meinem Vaterlande eilen, in Ihre Arme fliegen, o könnt' ich Tage zurückzaubern und alle Seligkeiten von der Vergangenheit wieder fodern! – Ich sitze nun hier und wünsche und sinne, und fühle so innig die Schmerzen der Trennung, – o wie dank' ich dir, glücklicher Genius, der du zuerst das Mittel erfandest, Gedanken und Gefühle einer toten Masse mitzuteilen und so bis in ferne Länder zu sprechen, – o Amalie! gewiß war es ein Liebender, ein Geliebter, der zuerst diese künstlichen Zeichen zusammensetzte und so die Trennung hinterging. Aber doch, was kann ich Ihnen sagen? daß nur Sie mein Gedanke im Wachen, meine Traumgestalt im Schläfe sind? Daß sich meine Phantasie oft so sehr täuscht, daß ich Sie in fremden Gestalten wahrzunehmen glaube? daß ich zittre, wenn auch das fremdeste Wesen von ohngefähr den Namen: „*Amalie*“ nennt? – Mit welchen Worten soll ich die Gefühle ausdrücken, die mein Herz erweitern und zusammenziehen? Kein Zeichen entspricht der lebendigen Glut in meinem Innern, o der hat nur halb empfunden, der noch Worte suchte und Worte fand, – ich kann, ich mag Ihnen nichts vorschwatzen, – nur *ein* Wunsch, nur *eine* Bitte, vergessen Sie nicht Ihren aufrichtigen, zärtlichen William, der Sie ewig nicht vergessen kann. (60f.)

Der Brief beschreibt den Taumel der Sehnsucht, und ihn beschreibend erzeugt er ihn. Ausgangspunkt ist das Hier und Jetzt („Ich sitze nun hier“) des Schreibens. Dieses ist notwendig von einer räumlichen Distanz des Senders zur Empfängerin wie einer zeitlichen Distanz zur letzten Begegnung gezeichnet.<sup>16</sup> Die Distanzen werden in ihrer ersten Erwähnung als überwindbare imaginiert: die räumliche durch die Aufhebung der Schwerkraft,<sup>17</sup> die zeitliche durch die Zauberkraft einer Zeitmaschine. Doch im schreibenden Wünschen und Sinnen verwandeln sich die schreibend vergegenwärtigten „Seligkeiten“ in gegenwärtige „Schmerzen der Trennung“. Der Brief sollte die Erfüllung der im Realen nicht einlösbaren Wünsche in der Schrift substituieren, führt aber zu einem Gefühl, das nicht der gelungen Substitution, sondern der Uneinlösbarkeit der Wünsche entspringt. Gerade damit gelangt William zu einem Gefühl, das in Inhalt („Schmerzen“) und Intensität („so innig“) einem Liebesbrief, der ja die momentane Trennung der Liebenden voraussetzt, so angemessen ist wie kein anderes.

Das Gefühl, schreibend hervorgehoben und in Schrift gebannt, muß jetzt nur noch verschickt werden; daß dies dank Schrift möglich ist, führt William Lovell zum genialen Augenblick, in dem die Schrift erfunden wurde.<sup>18</sup> Die erste Leistung der Schrift besteht darin, daß sie, obgleich selbst rohe Materie, reinen Sinn aufnehmen kann. „Das Mittel (...), Gedanken und Gefühle einer toten Masse mitzuteilen“, ist die *Kombination* („zusammensetzte“) der „künstlichen Zeichen“. Die künstliche Sphäre der Zeichen kann die natürliche Sphäre der Gefühle vertreten, indem die Schrift in potentiell unabschließbarer Kombinatorik so unendlich wird wie die Natur selbst. Die zweite Leistung der Schrift besteht in ihrer Dauer: sie vergeht nicht wie die Stimme im Augenblick ihres Verlautens, kann deshalb als Speichermedium dienen und ist als tote Masse verschickbar. Orientiert am Modell des Gesprächs kann William Lovell „so bis in ferne Länder *sprechen*“: der Brief substituiert die mit der Gesprächssituation assoziierte Präsenz der Geliebten. Die Schrift ist die List, die die reale Trennung

<sup>16</sup> Das Verhältnis von William und Amalie ist sofort als schriftliches konzipiert; vgl. 37.

<sup>17</sup> Zum hiermit verbundenen Ikarus-Motiv vgl. 11, 187; zur negativen Wendung des Motivs in Richtung des „Nichts“ vgl. Dieter Arendt, *Der >poetische Nihilismus< in der Romantik. Studien zum Verhältnis von Dichtung und Wirklichkeit in der Frühromantik*, Tübingen 1972, S.14ff.

<sup>18</sup> Für Rousseau steht am Ursprung der Sprache die Präsenz der Geliebten; für Tieck steht am Ursprung der Schrift ihre Absenz. Im hier zu Grunde liegenden Modell von Sprache und Schrift sind diese Argumente komplementär.



scheinbar hintergeht. Scheinbar, denn hintergangen wird die Trennung nur medial; das Substitut der Präsenz ist Schrift, Sprache. Und was läßt sich in dieser schon sagen, fragt Lovell unerwartet resigniert. Das Erzählbare scheint nicht erzählenswert. Erzählenswert bleibt nur der Zweifel über den Wert des Erzählten. Denn die doppelte Negation der Fragenfolge, die vorgibt, *nicht* zu erzählen, daß *keine* Distanz zwischen den Liebenden besteht, will dies nur unvermerkt als positive Botschaft eines „zärtlichen William, der Sie ewig nicht vergessen kann“, übermitteln.

Noch radikaler in Frage gestellt wird das zuvor positiv gezeichnete Schriftmodell schließlich durch ein zeichentheoretisches Problem, das Problem des *Ausdrucks*. Zwischen Innen und Außen wird nun so scharf geschieden, daß kein Zeichen im Außen dem Gefühl im Innen zu entsprechen vermag; es gibt keine Übertragung von lebendiger Glut in tote Masse, vom Herz ins Wort. Von diesem negativen Modell von Sprache wird nun ein Kriterium für das Erkennen von wahren Gefühlen abgeleitet: wer spricht, fühlt nicht ganz.<sup>19</sup> Diese Konsequenz schneidet dem Gefühl, wenn es noch Anspruch auf Echtheit erheben will, das Wort ab: „ich kann, ich mag Ihnen nichts vorschwätzen.“

Nur im Scheitern seines Sich-Ausdrückens drückt das schreibende Ich sich aus. William Lovells Individualität entsteht in der Lösung der eigentlich unlösbaren Aufgabe,<sup>20</sup> die das Problem der Mitteilung stellt.

Ausdruck und Mitteilung sind Aufgaben, vor denen Sprache in Lovells Liebesbrief ihr Versagen kundtut, doch gerade die Kunde vom Versagen zeugt nach dieser Strategie vom unsagbaren Gefühl.<sup>21</sup> Davon handelt auch eine anderer Brief Lovells, der nicht zu einer Frau, sondern über eine Frau spricht: „jene abgesonderte Empfindung des Herzens (...), die alles ist, Wollust, Liebe, für die die Sprache keine Worte, die Zunge keine Töne findet.“ (92) Die Äußerung der abgesonderten Empfindung des Herzens scheitert am Sprung vom Innen des Gefühls, das nur dem fühlenden Ich gehört, ins Außen der Wörter, die allen gehören, – und sie muß scheitern, sonst wäre das Gefühl nicht echt. Daß William von solch einem Moment schreiben kann, verwundert: während er im Erleben noch ganz seiner Sprach-

<sup>19</sup> Das entspricht J.G. Herder, Studien zur Ode, zit. nach Bosse, Der Autor als abwesender Redner, S.285f.: „Empfindung und Wort sind sich so gar entgegen: der wahrhaftige Affekt ist stumm, durchbraust unsre ganze Brust inwendig eingeschlossen.“ Und es entspricht Schiller: „Spricht die Seele, so spricht, ach!, schon die Seele nicht mehr.“

<sup>20</sup> Vgl. hierzu Bosse, a.a.O., S.286.

losigkeit hingegeben war, bedeutet das spätere Entäußern seines Gefühls in Schrift in bezug auf den Moment, der doch alles war, ein Außer-Sich-Sein im Schreiben. Diese prinzipielle Differenz bemerkt William Lovell selbst: „Ich fürchte, daß ich Dir Wahnsinn spreche, aber ich muß mein Gefühl mitteilen.“ (92) Das Gefühl drängt nach Ausdruck, stellt den Fühlenden unter Produktionsdruck, doch je „authentischer“ das Geschriebene in der Produktion ist, desto unlesbarer wird es in der Rezeption. Paradox wird nicht auf einen Leser hin geschrieben und doch auf einen Leser hin geschrieben. Damit ist eine Grenze benannt. Soll das Gefühl sich mitteilen, darf es nicht zur freien Produktion von Ausdruck, sondern muß es zur kontrollierten Produktion von Ausdruck führen. Kontrollinstanz<sup>22</sup> ist die Lesbarkeit. Deshalb ist eine Relektüre Teil des Schreibens, insofern dieses kontrollierte Produktion von Ausdruck ist. Dabei ist die Relektüre eine *Funktion* des Schreibens, d.h. sie muß nicht explizit als die Frage nach der Lesbarkeit gestellt werden, um am Schreiben teilzuhaben. Doch die häufigen Relektüren im *William Lovell* decken diese Funktion auf. So auch in diesem Brief: „Am folgenden Morgen/ Ich erwache, – und erschrecke, Balder, indem ich dies noch einmal überlese.“ (93) Es ist dies der Schrecken vor dem eigenen Ich, das sich in Schrift konserviert. Ich-Sätze werden William Lovell in Schrift zu Zeitspiegeln.<sup>23</sup>

#### 4. Oberflächen tief lesen

Der Prozeß der Mitteilung ist damit bis zu einem gewissen Punkt beschrieben: Ein Gefühl drängt zur zwar individuellen, doch kontrollierten Produktion von Ausdruck; implizite Kontrollinstanz ist die Lesbarkeit. Dem Entäußern von Gefühl in Schrift auf Seiten der Produktion entspricht nun ein Aneignen von Gefühl auf Seiten der Rezeption. William Lovell fordert Amalie Wilmont, nachdem er ihr zunächst untreu geworden ist und dann seine Untreue bedauert, zu einer ganz spezifischen Lesehaltung auf:

O teuerste, teuerste Amalie, – es gereuen mich die Worte, die ich niedergeschrieben habe; tote Zeichen können nie die Empfindungen meines Herzens ausdrücken, alles ist kalt und ohne Sinn, lassen Sie die Liebe diesen Brief lesen, lesen Sie ihn mit der Sehnsucht, mit der trüben

<sup>21</sup> Zum Verhältnis von Gefühl und Schrift vgl. auch: 19, 31, 36, 175, 180, 229, 242, 322, 333, 359, 613.

<sup>22</sup> Vgl. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, S.24f.

<sup>23</sup> Vgl. 237: „Ach, William, ich möchte Dir alles schicken, was Du mir ehemals geschrieben hast, dann solltest Du Dich selbst wie in einem Gemälde betrachten, und Dich fragen: bin ich diesem Bilde noch ähnlich?“

fröhlichen Melancholie, mit der ich ihn schrieb, dann werden Sie fühlen, wie Ihr Herz klopft, wie eine unerklärbare Bangigkeit Ihren Busen zusammenpreßt, wie die Pulse rascher schlagen, wie der Geist die Hülle des Körpers zu durchbrechen strebt, um in die Arme des verwandten Genius zu fliegen, – o dann werden Sie empfinden, wie ich, – dann zerreißen Sie das Papier und unsre Geister besprechen sich unmittelbar in einer hohen entzückenden Begeisterung. (95f.)

William Lovell schreibt, daß ihn seine Worte gereuen. Von seinen Taten schweigt er und macht aus seinen Schreibschwierigkeiten kurzerhand das schon bekannte zeichentheoretische Problem: tote Zeichen bleiben gegenüber dem Drang des Gefühlsausdrucks immer kalt und ohne Sinn. Diesem Problem läßt sich gemäß Williams Leseanweisung nur mit einer Lesehaltung begegnen, in der die Liebe liest. Die Liebe soll dabei das Allgemeine, Verbindende zum Einzelnen, Getrennten, zum lesenden Individuum sein. So vollzöge sich der Kontakt von Schreiber und Leserin in einer doppelten Spiegelung in der Schrift: weil die Empfindung seines Herzens, die ja die Liebe ist, am Buchstabengitter<sup>24</sup> abprallt, muß die Liebe, die ja nichts anderes ist als die Empfindung ihres Herzens, sie (die Empfindung, die Liebe) aus dem Buchstabengitter herauslesen. Die Empfindungen beider Herzen spiegeln sich je unabhängig voneinander in Schrift, und sie spiegeln sich dabei ineinander, weil in der Schrift die Liebe als verbindendes Allgemeines sich selbst spiegelt. Doch ruht dieses Modell der Mitteilung unvermerkt auf einem paradoxen Grund, denn die Aufforderung, den Brief mit der Stimmung zu lesen, mit der er geschrieben wurde, setzt eine gelungene Mitteilung dieser Stimmung schon voraus. Angesichts dieser Lage gibt William Lovell Körpersymptome als Zeichen dafür an, daß tatsächlich die Liebe und also Amalie Wilmont richtig liest: Atemnot und erhöhten Puls. In den Symptomen des Körpers kündigt sich dann an, was jenseits aller Körperlichkeit liegt; der Geist läßt das Gefängnis des Körpers hinter sich und schwebt völlig schwerelos Richtung idealischer Vereinigung. Spätestens hier entpuppt sich William Lovells Aufforderung zum Einfühlen als narzißtische Vorschrift zum Gleichföhlen: „o dann werden Sie empfinden, wie ich.“ Nicht die Liebe bespiegelt sich selbst in der Schrift, sondern William Lovell. Den Augenblick der eingeforderten Gefühlseinstimmigkeit imaginiert er als die Transzendierung des Mediums; der Brief föhrt, richtig gelesen, zu seiner Zerreißung. Die Besprechung der Geister ist im strikten Sinne amedial: „unmittelbar“; doch bleibt sie im strikten Sinne ideal: ein kör-

<sup>24</sup> Vgl. Bosse, Autorschaft ist Werkherrschaft, S.61.

perloses Bild. Der Moment der Überschreitung der Schrift in eine Sphäre jenseits aller toten, kalten Zeichen ist notwendig ein Moment narzißtischer Einsamkeit, die ideale Leserin ist notwendig eine einsame Leserin.

Der Körper und die Wörter sind in ihrer Materialität die Hülle des Gefühls, des Geistes, der Seele; sie sind in ihrer Äußerlichkeit zugleich ein Ort möglicher Täuschung über das Gefühl, den Geist, die Seele. Das gelesene Gefühl ist das Ergebnis einer rhetorischen Strategie. Im nicht auf die Strategie reflektierenden Augenblick des Lesens erscheint es als authentisches. Es kann an der Oberfläche der Sprache kein Kriterium für Authentizität des Gefühls in der Tiefe geben<sup>25</sup>, und doch kann die Sprache – als manipulierbare Oberfläche – ein Gefühl in der Leserin unvermerkt produzieren und so dessen Authentizität behaupten. William Lovell hat mit seinem Brief solch eine täuschende Oberfläche aufgebaut; getäuscht ist Amalie, weil sie tiefe Empfindung lesen soll, wo nur flache Worte stehen, und getäuscht ist William, narzißtisch geblendet, weil er seinen eigenen Reden glaubt. Doch wiederholt er damit nur, was Louise Blainville kurz zuvor ihm gegenüber gespielt hat.

Denn der Schein der Oberfläche hat ein Zuhause: Paris; er hat eine Metapher: das Theater. „Es ist eine Welt voller Schauspieler und wo man überdies noch die meisten Rollen armselig darstellen sieht.“ (51) Eine Ausnahmeerscheinung scheint für William Lovell nur Louise Blainville zu sein:

Und sie empfindet wirklich tief, ihre zarte Seele ist nicht durch jenen witzigen Weltton der Franzosen verdorben, sie ist ein einfaches Kind der Natur, ohne alle Prätension und Verstellung, ich habe sie beim Anblick des Elends gerührt gesehen, – sie ist ein himmlisches Geschöpf. (68)

Eine tiefe Empfindung ruht für Lovell auf einem Grund jenseits des Zeichens für die Empfindung; sie ist eben nicht bloßes Zeichen, sondern Zeichen *von* etwas, das seinerseits dem Zeichen vorausliegt. Die Tiefe ist die Dimension, in die kein Zeichen vordringen kann. Ob aber ein Zeichen an diese Dimension angeschlossen ist oder nicht, dafür gibt es Hinweise. Der witzige Weltton der Franzosen gleitet unverbunden auf der Oberfläche; der unverdorben Ausdruck dagegen wurzelt in den Tiefen der zarten Seele. Noch eins mit seinem eigenen Ursprung, ist dieses „Kind der Natur“ nicht der Spaltung in ein Außen und ein Innen unterworfen, kann sich deshalb gar nicht verstellen oder Absichten haben, deren strategische Verwirklichung ja ei-

<sup>25</sup> Vgl. Brecht, a.a.O., S.30.

ne reflexive Distanz zu den eigenen Handlungen voraussetzte. Daß William Lovell den irrigen Beweis für die Echtheit von Louise Blainvilles Gefühlsäußerungen gerade einer paradigmatischen Theatersituation entnimmt, ist nicht ohne Ironie: William Lovell schaut Louise Blainville beim Zuschauen zu. Dabei wird ein Gefühl zweimal übertragen, wobei es sich jeweils in ein anderes transformiert. Aus dem Elend, das Louise anschaut, wird Rührung, die sie empfindet; aus der Rührung, die William anschaut, wird Begeisterung, die er empfindet. So entspricht Lovells Blick auf Blainvilles Blick dem Blick dessen, der das Bild des blinden Belisarius betrachtet, auf dem ein Soldat den blinden Bettler betrachtet.<sup>26</sup> Dieses Bild liefert ein Modell, das die Echtheit der beobachteten Gefühlsäußerungen garantieren möchte. Das Gefühl soll dann echt sein, wenn der Fühlende sich unbeobachtet wähnt; der Soldat als Betrachter im Bild ist unbeobachteter Beobachter des blinden Bettlers, genauso wie der Betrachter vor dem Bild unbeobachteter Beobachter des Bildes ist, das seinerseits blind ist.<sup>27</sup> So scheint es auch für Lovell, der Louise beobachtet, wie sie das Elend beobachtet, versunken in Gedanken und deshalb blind für's Beobachtet-Werden wie der Soldat vor Belisarius. Solch eine Louise ist ein „himmlisches Geschöpf“. Was Lovell übersieht, ist, daß er kein Bild betrachtet, sondern eine Louise, die sich sehr wohl ihres Beobachtet-Werdens bewußt sein kann. Louise ist kein himmlisches Geschöpf, sondern eine gute Schauspielerin. Sie treibt das Spiel von Beobachtung und Blindheit zu einem Extrempunkt, indem *sie* Lovell in die Position eines vorgeblich unbeobachteten Beobachters *versetzt*; dieser glaubt als Zuschauer gänzlich unbeteiligt an einem Geschehen zu sein, das aber ganz im Gegenteil *nur für ihn* inszeniert wurde. Ergebnis dieser Strategie ist es, daß der Beobachter eine Tiefe wahrzunehmen glaubt, wo er nur eine Oberfläche präsentiert bekam. Die Täuschung funktioniert hier perfekt. Lovell durchschaut sie zu spät: „in Louise Blainville hab' ich mich geirrt (...). Ich muß der Außenseite der Menschen weniger trauen.“ (97)

<sup>26</sup> Zur Diskussion dieses Bildes und seiner Relevanz für die zeitgenössische Theaterdiskussion vgl. Michael Fried, *Malerei und Betrachter*. Jaques Louis Davids Blinder Belisarius, in: Wolfgang Kemp (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild*. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Berlin/Hamburg 1992, S.208-236; Johannes Lehmann, *Betrachter und Betrachtete*. Überlegungen zu Diderots „Paradoxe sur le Comédien“, in: *Aktuelle Tendenzen der Theatergeschichtsforschung*, Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, H. 37/38, Berlin, 1996, S.41-54. Zum Belisarius vgl. auch Ludwig Tieck, *Über das Erhabene*, in: Ders., *Schriften in zwölf Bänden*, Frankfurt am Main 1985ff., Bd.1, S.645.

<sup>27</sup> Vgl. Fried, a.a.O., S.215.

## 5. Der Mensch: verrätselte Oberfläche, Rätsel der Tiefe

Die fatale Spaltung in Außenfläche und Innentiefe wird im *William Lovell*, wie das Bild des unverdorbenen Naturkindes schon andeutet, als Ergebnis eines Verfallsprozesses gedacht. Früher war alles besser: „Ach, die goldenen Zeiten der Musen sind überhaupt auf ewig verschwunden!“ (49) Das goldene Zeitalter ist der Raum der griechischen Mythologie, in der die Götter noch gemeinsam mit den Menschen die Erde bewohnten. William Lovell wünscht „sehnlich“, Paris, den Gegenraum, den Raum des fortgeschrittensten Verfalls, zu verlassen (49). Denn die naive Ruhe der Vorzeit ist hier verloren:

ich bedaure es, daß man den entzückten Menschen so nahe an das schöne Gemälde geführt hat, daß die täuschenden Perspektive verfliegen: wir lachen itzt über die, die sich einst von diesen grob aufgetragenen Farben, von diesen verwirrten Strichen und Schatten hintergehen ließen und Leben auf der toten Leinwand fanden, – wir haben den Betrug mit Einem dreisten Schritte enträtselt, aber was haben wir damit gewonnen? Die Gestalten sind verschwunden, aber unser Blick dringt doch nicht durch den Vorhang, – und wenn er es könnte, würden wir mit diesen körperlichen Augen etwas wahrnehmen? Ist der Mensch nicht zur Täuschung mit seinen Sinnen geschaffen, – wie ist es möglich, daß sie jemals aufhöre? (50)

Die Kunst stellt einen Betrug dar, jedoch nur für den, der ihn durchschaut hat. Somit gibt es zwei Rezeptionsweisen eines Kunstwerks, eine naive und eine reflektierte. Die naive verwechselt Kunst mit Natur und findet „Leben auf der toten Leinwand“; ihr Blick auf ein organisiertes Ganzes übersieht dessen Produziert-Sein. Auf dieses lenkt die reflektierte Kunstrezeption ihr Augenmerk. Detailbetrachtungen decken die Produktionstechniken auf, das Bild zerfällt in seine materiellen Bestandteile. Der reflektierende Blick ist seinem Gegenstand zu nah, um ihn noch als Ganzes wahrnehmen zu können. Doch ist gerade dieser aufklärerische Gestus, der das Leben als Schein denunziert, seinem Gegenstand nicht angemessen. Zumal wenn dieser Gegenstand ein Naturschönes ist: „in der schönen Natur stand der Mensch unbefangen da.“ (50) Der analysierende Detailblick auf die „mütterliche Natur“ (44) raubt ihr ihre ästhetischen Qualitäten. Die Trennung in Natur und Kunst macht nicht nur das Kunstwerk, sondern auch die Natur zu einem Produkt, dessen Produktionsbedingungen sich untersuchen lassen. Dem Erkenntnisgewinn auf der Oberfläche der Erscheinungen entspricht aber ein Erkenntnisentzug in der Tiefe des Wesens, denn es bleibt etwas *hinter* dem Vorhang, etwas, das sich der phänomenalen Wahrnehmung unserer „körperlichen Au-

gen“ entzieht. Der naiv blickende Mensch war noch eins mit seiner Bestimmung, „zur Täuschung mit seinen Sinnen geschaffen.“ Unter der analysierenden Schärfe des auf die Produktionsbedingungen reflektierenden Blicks entsteht als Schattenseite einer durchschauten Oberfläche ein Entzogenes: das Wesen des Naturdings, die Bedeutungstiefe des Kunstwerks. Die Enträtselung führt nur zu einem neuen Rätsel.<sup>28</sup>

Der Fall aus dem Zustand des goldenen Zeitalters wird hier als ein Abschnitt der allgemeinen Geschichte der Menschheit beschrieben. Schon zuvor hatte Lovell Entsprechendes für seine individuelle Entwicklungsgeschichte<sup>29</sup> in Anspruch genommen:

Die Vernunft wird die Schönheiten anatomieren, deren holder Einklang mich itzt berauscht: ich werde die Welt und die Menschen mehr kennen, aber ich werde sie weniger lieben, – sobald man die Auflösung zum sinnreichsten Rätsel gefunden hat, erscheint es abgeschmackt. (18)

Diese Apotheose des Rätselhaften hindert nicht daran, die Auflösung aller Rätsel als allgemeine und göttliche Erlösung zu empfinden: „alle Zweifel sind gehoben, alle Rätsel aufgelöst, – Amalie liebt mich! – Dieses neue Bewußtsein hat mich aus allen kleinen armseligen Gefühlen zum hohen Genusse eines Gottes emporgerissen.“ (35f.) Aber wie sich hinter dem Rätsel die Erlösung finden läßt, so kann sich hinter dem Rätsel auch der Schrecken verbergen: „Wohin ich sehe, reckt sich mir aus der Dunkelheit etwas entgegen: ich stehe vor einem Rätsel, dessen Sinn sich mir gewiß mit Schrecken auf tun wird.“ (179) Die Erlösung, die Amaliens Liebe bedeutete, war nur vorübergehend. Das Rätsel, vor dem Lovell weiterhin steht, ist das seiner eigenen Lebensgeschichte. Es ist ein doppeltes: erstens das Rätsel seiner Individualität, zweitens das Rätsel, das die Geschichte des Romans ausmacht und dessen Lösung „Andrea = Waterloo“ heißt.

„Ja wohl, lieber Freund, es ist um den Menschen ein seltsames Ding! Ein Rätsel, das keiner je ganz auflösen wird.“ (300) So sagt es Rosa, Meisterschüler Andreas. Das Rätsel, das der Mensch sich selbst ist, drängt ihn zur Selbstbeobachtung und Selbstreflexion: „Der Mensch ist sich selbst so rätselhaft, daß er entweder gar nicht nachdenken, oder aus diesem Nachdenken sein Hauptstudium machen muß. (...) O, wenn wir doch Teleskope erfinden könnten, um in das

<sup>28</sup> Zur theoriegeschichtlichen Tradition des Begriffs „Rätsel“ vgl. Bernd Brunemeier, *Vieldeutigkeit und Rätselhaftigkeit. Die semantische Qualität und Kommunikationsfunktion des Kunstwerks in der Poetik und Ästhetik der Goethezeit*, Amsterdam 1983, S.55-60.

<sup>29</sup> Vgl. hierzu Brecht, a.a.O., S.47ff.

tiefe Firmament unserer Seele zu schauen.“ (325)<sup>30</sup> Die Metapher der nach innen gerichteten Teleskope antwortet auf die radikalisierte Verrätselung der Psyche: jedes gelöste Rätsel führt nur zu einem weiteren, tieferen.<sup>31</sup> Der Mensch wird hier als etwas gedacht, das sich aus einer Oberfläche und einer Tiefe zusammensetzt, wobei sich die Tiefe von der Oberfläche aus immer nur anvisieren, nie aber fixieren läßt. So korrespondiert in Rosas Perspektive eine verrätselte Oberfläche mit einem Rätsel in der Tiefe.

Ganz Rosas Argumentation verpflichtet, gibt Lovell als möglichen Ort der Verrätselung die Kindheit an: „Es ist, als wenn noch ein flüchtiger Schein einer früheren Existenz in die zarten Kinderjahre hineinspiegelte, wie der Widerschein eines Glanzes, bedeutend und doch rätselhaft.“ (328) Die Frage „Was ist der Mensch?“ (240, 301, 362) findet ihre individuelle Antwort in der Geschichte jedes einzelnen Menschen. Daß er selbst ein Gewordenes ist, verleiht seiner Seele Tiefe. Daher rührt der hohe Stellenwert der Kindheit und damit des sie bewahrenden Gedächtnisses: „Es waren so viele der fernsten Erinnerungen in mir geweckt, die noch immer in wiederholten Gängen durch meinen Busen zogen. Es ist manchmal, als wollte sich das Rätsel in uns selber aufschließen.“ (335) Der Mensch entwirft sich selbst als Rätsel; macht er sich an dessen Lösung, stößt er auf ein seinerseits Rätselhaftes: „Die Vorstellung unsrer Individualität ist die seltsamste, die uns überraschen kann.“ (336) Lovells Introspektion beginnt bei dem Rätsel, das ein Ich ist; sie endet bei dem Rätsel, daß ein Ich ist.

Lovell steht vor einem Rätsel. Und obwohl dieses Rätsel ein von der Vätergeneration produziertes ist, versteht er es als das Rätsel seines eigenen Ichs. Von dessen Lösung künden die Instanzen der Verrätselung selbst; beim ersten Gespräch Lovells mit Andrea fühlt er sich, „wie wenn sich jetzt jedes Rätsel von der Kette, die es lange zurückhielt, losreißen wollte.“ (340) Andrea wird für Lovell zum Türhüter am Eingang zum Gesetz, das unbekannt und unerreichbar bleibt und doch nichts anderes ist als der Türhüter selbst: „Andrea erscheint

<sup>30</sup> Vgl. hierzu auch Tieck, Über das Erhabene, S.639: „Je häufiger (...) der Dichter (...) dem Leser (...) gleichsam ein Sehrohr in die Hand gibt, durch dessen Hülfe er tausend verborgene Kräfte in der Seele entdeckt, je mehr ist der Dichter Genie. Er muß alle Seelen gleichsam vor uns aufschließen und uns das ganze verborgene Triebwerk sehen lassen, das dem gewöhnlichen Menschen mit einem undurchdringlichen Schleier bedeckt ist.“

<sup>31</sup> Mein Interesse gilt nicht tiefenpsychologischen Strukturen, sondern der Frage, was die Suche nach ihnen und damit solche Interpretationen wie die von Walter Münz, Nachwort, in: Ludwig Tieck, William Lovell, hg. v. W. Münz, Stuttgart 1986, S.725-743, hier S.730f., möglich macht.



mir jetzt als ein Türhüter zu jenem unbekannten Hause, als ein Übergang alles Begreiflichen zum Unbegreiflichen. Vielleicht löst Ein Aufschluß alle Rätsel in und außer uns.“ (350) So markiert Andrea die Grenze im Inneren Lovells, die Begreifliches von Unbegreiflichem, und das heißt auch Mitteilbares von Unmittelbarem scheidet, wie die Schrift in Lovells Briefen diese Grenze im Außen markiert. Die Grenze ist dabei der unmögliche Ort der Vermittlung zwischen Unmittelbarem und Mitteilbarem; und als dieser unmögliche Ort ist die Grenze das Rätsel selbst, das dem, was jenseits von ihr liegt, Tiefe gibt. Wie Tieck es einmal satirisch in einer Diskussion über eine Brezel ausdrückt: „Dieses Räthsel – was kann es anders seyn, als die Tiefe des Lebens selbst?“<sup>32</sup>

Meister dieser Tiefe ist für Lovell Andrea: der große Unbekannte,<sup>33</sup> die Gestalt des Marionettenmeisters<sup>34</sup>, „jenes entsetzlichen Gespenstes, das hohl und leise hinter mir geht und sich der Fäden bemeistert hat, an denen es mein Schicksal lenkt.“ (177) Die Fäden, an denen Lovells Ich tanzt, sind auch die des Romanplots. Somit erscheint Andrea als die Verkörperung der Autorinstanz.<sup>35</sup> Der auktoriale Anschein, den sich Andrea verleiht, wird zweifach gebrochen: Erstens unterliegt Andrea den Begrenzungen seiner eigenen Perspektive; seine Pläne schlagen fehl, weil er gerade keinen vollständigen Überblick über die Geschehnisse hat. Zweitens wiederholt Andrea an Lovell nur, was in ihm selbst als verrätselte Tiefe liegt: „Was kann ich also für meine Seele tun, die wie ein unaufgelöstes Rätsel in mir wohnt?“ (364) Läßt sich aus Lovells anfänglicher Sicht der Mensch in seiner

<sup>32</sup> Ludwig Tieck, zit. nach: Arno Schmidt, <Funfzehn>. Vom Wunderkind der Sinnlosigkeit, in: Ders., Das essayistische Werk zur deutschen Literatur in 4 Bänden, Bd.2, S.139-186, hier S.178.

<sup>33</sup> Zur Geniusgestalt vgl. Marianne Thalmann, Der Trivilaroman des 18. Jahrhunderts und der romantische Roman. Ein Beitrag zur Entwicklung der Geheimbundmystik, in: Germanische Studien 24, Berlin 1923, S.94-104 u. 264-297.

<sup>34</sup> Zur Marionettenmetapher, im Lovell durchgehend negativ konnotiert, vgl. 51, 81, 235, 286, 456; vgl. auch Ingrid Kreuzer, Märchenform und individuelle Geschichte. Zu Text- und Handlungsstrukturen in Werken Ludwig Tiecks zwischen 1790 und 1811, Göttingen 1983, S.40ff. Vgl. auch Lothar Pikulik, Die Frühromantik in Deutschland als Ende und Anfang. Über Tiecks William Lovell und Friedrich Schlegels Fragmente, in: S. Vietta, Die literarische Frühromantik, Göttingen 1983, S.112-128, hier S.121f. Zum Zusammenhang von Marionettenmeister und Geniusfigur vgl. Marianne Thalmann, Die Romantik des Trivialen. Von Grosses „Genius“ bis Tiecks „William Lovell“, München 1970, S.104f.

<sup>35</sup> „Die romantische Entfaltung der Geniusgestalt“ (ebd., S.264) beinhaltet bei Thalmann zwar den „Künstlergenius“ (ebd., S.281), aber ein solcher ist ihr Andrea gerade nicht, weil sie die Möglichkeit eines selbstreferentiellen Bezuges der Geniusgestalt im Text auf den Text selbst außer acht läßt.

Individualität noch als *sinnreiches* Rätsel verstehen, ist er für Andrea, weil dieser als Verrätseler die Produktionsbedingungen der Individualität kennt, „ein klägliches und wieder lächerliches Rätsel.“ (624) Hinter das Rätsel, das ihm das *eigene* Ich ist, kann Andrea nicht kommen.

Denn ein anderer steht noch hinter dem Hintermann. Dies wird deutlich, als der in Paris verarmte Andrea mit seinem Leben auf dem Pont Neuf Lotterie spielt und es an den dünnen Faden des Zufalls hängt:

Ich beschloß noch zwölf Vorübergehende abzuwarten, und mich dann, wenn mir von diesen keiner etwas gäbe, in den Strom zu stürzen. (...) Schon waren elf Unbarmherzige vorübergegangen, und auch der zwölfte kam und sah sich nicht nach meinen Bitten um: schon war ich aufgestanden, um mich nun köpflings über das Geländer der Brücke in den Strom zu stürzen, als ich einen singenden Menschen hörte, der sich näherte. Ich hielt ein, um auch mit diesem einen Versuch zu machen (...); er (...) gab mir ein Goldstück: (...) als er aus Nachlässigkeit die Börse verlor und es nicht bemerkte (...), lief ich hinzu, und hob sie auf. (...) Das Geld machte mich bald wieder ansehnlich; außerdem fand ich noch einige bedeutende Wechsel in der Börse; (...) mit einem nicht unbeträchtlichen Vermögen ging ich unter einem erborgten Namen nach Italien. (627f.)

Der auktoriale Marionettenmeister des erzählten Geschehens hängt selbst an einem Faden, den niemand anderes als die Autorinstanz in der Hand hält.<sup>36</sup> So wie auf der Ebene des Erzählten Lovell die machtlose Marionette Andreas ist, so ist auf der Ebene des Erzählens Andrea die machtlose Marionette der Autorinstanz. Diese hat sich mit einem Ich-Satz in einer kurzen Vorrede zur Sprache gebracht: „Ich will und kann hier nur wenig sagen.“ (8) Offensichtlicher Machthaber über den Zufall ist dieses Autor-Ich, weil es auf eine Herausgeberfiktion verzichtet und so das Geschehen als offen Fiktives innerhalb der einmal von ihm gesetzten Regeln nach seinem Belieben inszenieren kann. Zwar gibt es die inszenatorische Verfügungsgewalt an eine seiner Figuren ab, doch nur bis zu einem gewissen Punkt. Die Grenze der Freiheit, die die Autorinstanz ihrem Statthalter im Geschehen setzt, ist der Tod. Vor dem Tod rettet Andrea nur der massive Einbruch unglaublicher Kontingenz, der die Kontinuität des fiktiven Raums in Frage stellt. Dieser Augenblick läßt sich als das Hervortreten der Autorinstanz lesen und damit

<sup>36</sup> Vgl. Karlheinz Weigand, a.a.O., S.23, der die „Komposition“ des Romans als Hinweis liest auf „die Haltung des Autors, der doch die Fäden in der Hand hält“; vgl. auch ebd., S.24f., und zu meiner Einschränkung der Reichweite dieser Aussage das Folgende.

als Moment der Sprachverdoppelung<sup>37</sup>, als Hinweis darauf, daß das hier Gesprochene zwei Sprecher hat.

## 6. Der Tod als die Grenze des Schreibens

In einem Briefroman tritt nun offen zutage, daß vermittels des Todes die Autorinstanz und seine Figuren in einem *gegenseitigen* Abhängigkeitsverhältnis stehen. Denn der Tod ist nicht nur die Grenze der Freiheit der Figuren, sondern auch die Grenze der Schrift der Autorinstanz, die mit ihren Figuren verstummen muß.<sup>38</sup> Immer wieder wird im *William Lovell* das Schreiben und Nicht-Schreiben mit dem Leben und Sterben des schreibenden Individuums verbunden. Wortlos geht niemand dorthin, von wo keine Worte mehr kommen können.<sup>39</sup> Extremes Beispiel ist Lord Burton, dessen Lebensbericht sein Sohn Eduard mit folgenden Worten präsentiert:

Vorn habe ich mehrere Bogen weggeschnitten, die, wie es scheint, zu Exerzitien in der Sprache gedient haben, durch einen Zufall hat er in diesem Buche dann für sich weitergeschrieben und so sind diese Geständnisse entstanden. (394)

Eduard übernimmt die Rolle des posthumen Herausgebers: er tilgt, was nicht Ausdruck der Individualität des Verfassers ist, und läßt dann den Text in der redigierten Fassung zirkulieren. In der Rohfassung liegt die Unlösbarkeit der Aufgabe, in einer fremden Sprache ein Eigenes auszudrücken, offen zutage. Denn hier ist nicht die Sprache Ausdruck von Individualität, sondern die Individualität ein Ausdruck der Sprache. In der von Eduard mitgeteilten Fassung ist sein Schnitt somit die getilgte Spur der Produktionsstätte von Individualität.<sup>40</sup> Und obschon er die Diskontinuitäten der beiden Textsorten und die Zufälligkeit ihres gemeinsamen Auftretens als Herausgeberargument braucht, ist er doch von ihrer Kontinuität überrascht: „Ist es nicht wunderbar, daß sich aus einem Schreibebuche der Charakter eines Menschen zum Teil entwickeln konnte?“ (394) Das Leben und Schreiben eines Individuums beginnt hier paradoxerweise genau dann, wenn

<sup>37</sup> Vgl. Michel Foucault, Das unendliche Sprechen, in: Ders., Schriften zur Literatur, Frankfurt am Main 1988, S.90-103, hier S.93.

<sup>38</sup> Vgl. auch Brecht, a.a.O., S.257.

<sup>39</sup> Vgl. Walter Lovells schriftliches Ende: „Mein Herz arbeitet schwer in mir, – nur unwillig tut es die letzten mühseligen Schläge, der Tod hat es mit seiner kalten Hand berührt, und die Lebenskraft hinweggenommen, – das Licht des Tages flieht. – Leb wohl. –“ (310) Vgl. auch Emilies letzte Grapheme: „Ich kann nicht weiter. –“ (488)

<sup>40</sup> Vgl. hierzu auch 395f., des alten Burton Reflexion über Spracherwerb und *captatio benevolentiae*.

es allgemeine, außerindividuelle Praktiken des Ausdrucks von Individualität erlernt hat. Und wenn das Individuum mit seiner Schrift seinen Anfang nimmt, so nimmt seine Schrift mit ihm ihr Ende: „Dies unnütze Buch ist mir alt geworden, es läuft zu Ende, so wie vielleicht mein Leben.“ (411) Und tatsächlich versiegt bald darauf des alten Burtons Leben und Schrift in aphonon Graphemen: „–“ (411)

Als Spiegelung dieses Schreibens vor dem Tod, das sich auf seine Materialität reduziert und damit nur den Normalfall jeden Schreibens hervorkehrt (Grapheme sind immer aphon), gibt es ein Lesen nach dem Tod, das die materielle Herkunft des Gelesenen tilgt und einen Idealfall des Lesens imaginiert; in ihm wird für William aus der stimmlosen Schrift seines Vaters dessen schriftlose Stimme: „Ich habe mit Andacht die Blätter von der Hand meines Vaters gelesen; seine Stimme tönt wie die Stimme eines unsichtbaren Geistes jenseit eines breiten Stromes zu mir herüber.“ (312) Der Tod des Schreibers wird zur Bedingung seines Lebens in der Schrift.

Die Verbindung von Schrift, dem Rätsel Ich, Autorschaft und Tod legt Andrea, selbst in den letzten Zügen liegend, in die letzten Züge seiner Feder:

*Zum Schluß/ Einige Worte über mich selbst/ Und wer bin ich denn? – Wer ist das Wesen, das hier so ernsthaft die Feder hält, und nicht müde werden kann, Worte niederzuschreiben? (...) Und daß ich mit solcher Gutmütigkeit hier sitze, und noch kurz vor meinem Tode mich mit Schreiben abquäle, um eine jämmerliche Eitelkeit zu befriedigen, ist gar unbegreiflich und unglaublich. – Wer ist das seltsame Ich, das sich so mit mir selber herumzankt? – O, ich will die Feder niederlegen, und bei Gelegenheit sterben. (638f., m.H.)*

Der Statthalter der Autorinstanz geht mit schriftstellerischer Ausdauer zu Grunde. Er schreibt sich offenen Auges bis an die Grenze des Todes heran, die in diesem äußersten Punkt mit der Grenze des Rätsels Ich als Tiefe des Ausdrucks, mit der Grenze der Schrift als Medium des Ausdrucks und der Grenze Autorschaft als Produktionsstätte von Ausdruck zusammenfällt. Die Unmöglichkeit, diese Grenze zu überschreiten, garantiert, daß jenseits von ihr nicht einfach Nichts ist.<sup>41</sup>

## 7. Sch(l)uß

Was passiert, wenn Menschen schreibend und lesend Schrift benutzen, und dies unter der Bedingung, daß der Mensch und die Schrift

<sup>41</sup> Vgl. auch Brecht, a.a.O., S.43: „Jenseits der Sprache liegt eine Sphäre unmittelbarer Korrespondenzen, die unerreichbar bleibt.“

nach dem gleichen Modell gedacht werden, in dem eine verrätselte Oberfläche einem Rätsel in der Tiefe entspricht? Mit dieser Frage ließe sich vielleicht die literarische Versuchsanordnung umreißen, die Ludwig Tiecks *William Lovell* durchspielt. Sie entfaltet dabei ein Problem, an dem sich moderne Literatur beständig abarbeitet. Der Mensch ist demnach durch eine Sprache bestimmt, die ihn von der Welt und von den anderen trennt, und die Sprache wird in ihrem Wesen als diese Trennung begriffen.<sup>42</sup> Gleichzeitig ermöglicht eine so gedachte Sprache überhaupt erst, den Menschen seinerseits als eine unauslotbare Tiefe zu denken, die vergeblich nach Ausdruck drängt und in dieser Vergeblichkeit gerade doch die Trennung imaginär überwindet. Daß Sprache als diese Dynamik von Trennung und Verbindung gedacht wird, ist eine Voraussetzung moderner ästhetischer Theorien.

Vom vergeblichen Versuch sich auszudrücken, vom versperrten Weg vom Herz ins Wort läßt sich wenigstens lesen. Doch unterliegt dieses Lesen selbst dem Widerstreit von Verbindung und Trennung. Das ideale Lesen im *William Lovell* übersteigt zwar die Schrift hin auf einen Bereich der unmittelbaren Präsenz, doch bleibt dieser Bereich von der Einsamkeit (Amalie liest William) oder dem Tod (William liest seinen Vater) überschattet.

Der Tod regelt auch das Schreiben und Lesen des Romans, nicht nur das seiner Figuren. Denn das Buch schließt sich mit einem Schuß. Eröffnet wurde es mit einem Brief Karl Wilmonts, der als Eingangsgrenze des Textes dessen Möglichkeitsbedingungen angab. Karl Wilmont ist die Figur, die für den Rand des Textes steht. Ohne diesen Rand, der im bloßen Vorliegen von Briefen, von Schrift be-

<sup>42</sup> Nicht zufällig ergeben sich hier Verbindungen zu Luhmanns systemtheoretischem Kunstverständnis, das seine Nähe zu frühromantischem Denken selbst immer wieder hervorhebt. So rechnet Luhmann, Eine Redeskription „romantischer Kunst“, in: Jürgen Fohrmann, Systemtheorie der Literatur, München 1996, S.325-344, hier S.334, Tiecks Lovell zu den Texten, die im Zuge der Ausdifferenzierung des Kunstsystems die operative Schließung der Kommunikation und damit auch die scharfe Trennung von Bewußtsein und Kommunikation durch die „Betonung der Schrift“ thematisieren. „Was daran romantisch ist, ist (...), daß durch Schrift ein fixiertes Bild von ‚vorüberfliegenden Gefühlen‘ erzeugt wird.“ (Ebd.) Eine solche Beschreibung entschärft jedoch das Problem. Indem Luhmann die schwierige Trennung von Mensch und Sprache durch die klare Trennung von Bewußtsein und Kommunikation ersetzt, wird für ihn in Tiecks Lovell fixierbar, was dort gerade in Frage steht. Denn hier ist die Sprache das Andere des Menschen und bestimmt doch zugleich das Wesen des Menschen. Das Trennende an der Sprache bestünde demnach darin, daß sie sich nicht vom Menschen trennen läßt. Und unter diesen Bedingungen sind Gefühle nicht schriftlich fixierbar.

steht, ginge gar nichts. So bedeutet Schrift zugleich Leben, das sie ermöglicht („nur schreib!“), und Tod, für den sie einsteht, als der Text-  
rand Karl Wilmont in das blumenbeschrückte<sup>43</sup> Zentrum des Textes schießt: in William Lovells Herz. (648)

Und damit hat die Autorinstanz, von der Aufforderung zum Weiterschreiben befreit, das letzte Wort: „Ende“ (649)

---

<sup>43</sup> Neben der sauberen Präzision des Todesschusses spricht die Blume und gerade die Malve dafür, hier einen „schönen Tod“ zu lesen; vgl. Bächtold-Stäubli, Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Bd.V, Sp. 1558f.: „Den Pythagoräern galt das Blatt als etwas besonders Heiliges, die M. durfte von ihnen nicht gegessen werden, wohl wegen der Beziehung zum Totenkult.“ Zum Tod Lovells als religiös-versöhnlichem Ende vgl. Böning, a.a.O., S.367.